

blimes que ceux prêtés par Schumann à Geneviève abandonnée... Et en vérité, ouvrage tout entier remarquable, avec de nombreuses parties d'étincelant chef-d'œuvre...

L'interprétation — avec Mme Suzanne Balguerie dans le rôle de Geneviève, Mme Marguerite Soyer dans celui de Marguerite, MM. Verrousi en Golo, Lovano en Siegfried, Laurence et Kling, — a été digne de Schumann.

RENÉ DUMESNIL.

LA MUSIQUE DES DISQUES

J. Ph. Rameau : *Suite en mi mineur*, Wanda Landowska (Gramophone, DB 5077 à 79). — *Divertissements sur des airs vénitiens; Suite de Danses* (Lumen 35.017). — Anonyme : *Concerto*, transcrit pour clavecin par J. S. Bach (D° 35.018). — Johann Schobert : *Concerto en sol majeur* pour clavecin et orchestre, Gerlin. (Anthologie Sonore, N° 87 et 88). — Memento.

AMOUR DU CLAVECIN. — J'ai pour le clavecin un goût passionné, et même un peu pervers; je l'aime jusque dans ses infirmités. A peine écrit, je m'en veux de ce mot désobligeant pour un instrument d'une grâce si parfaite, d'une pureté si rigoureuse, et tel que le voulant décrire on a pu comparer sa forme à celle d'une aile d'oiseau étendue. Mais je pense qu'on m'entend, et que je fais allusion à une certaine rigidité, à une sécheresse, à l'impuissance de prolonger le son et d'exprimer les nuances dynamiques, qui sont défauts organiques du clavecin.

Ces défauts, cet excès de pureté, qui ont peut-être désespéré les derniers clavecinistes, sont bien près de nous apparaître comme des vertus. Quand Couperin disait qu'il pouvait sembler impossible de donner une âme au clavecin, on se demande s'il ne témoignait pas ainsi — lui, ou ses contemporains qui le poussaient à cet aveu — d'une sorte de romantisme avant l'heure. Depuis, on a beaucoup abusé de l'« âme », on a beaucoup sollicité la corde. Cette décence, cette retenue de cœur, si propres à la musique de clavecin nous sont une jouissance. Le clavecin est un instrument classique, on voudrait dire intellectuel.

Je salue la royauté du piano. Mais elle n'est pas universelle. Son empire est assez vaste et puissant pour qu'il ne l'étende pas hors de ses limites naturelles.

C'est un préjugé bien enraciné chez les musiciens eux-

mêmes, que de voir dans le piano l'héritier du clavecin. S'il l'est, c'est qu'il a capté cet héritage. Nous ne devons pas nous faire ses complices. En fait, certes, le piano s'est substitué au clavecin. Il n'en fallait pas plus pour conclure qu'il lui était supérieur. Dès lors, le piano-forte apparaissait comme la forme évoluée et perfectionnée du clavecin. Cette notion simpliste de « progrès » trouve trop d'applications dans notre monde moderne pour que nous soyons très surpris de la voir reçue au XVIII^e siècle. Nous savons ce qu'est l'engouement pour une invention nouvelle, et comment chacune doit remplacer la précédente, laquelle, idolâtrée hier, tombe aussitôt dans le plus complet mépris.

C'est là un des aspects de cette « soumission aux faits » dont on nous rebat les oreilles, qu'on nous présente comme le dernier mot du réalisme, et qui n'est que la plus veule des complaisances. Parce qu'une chose tend à disparaître, il ne s'ensuit pas qu'elle est mauvaise, inutile ou désuète; c'est nous qui sommes changeants, ignorants et légers. L'abandon et l'injustice dont a souffert le clavecin sont la même injustice et le même abandon qui ont frappé la musique ancienne, dont il était et demeure l'incomparable servant. Il n'est que d'entendre le piano et le clavecin dans l'exécution d'une même pièce de musique ancienne. C'est le piano qui paraît incomplet et — tant pis, je reprends le mot (voilà de la justice distributive) — qui paraît infirme. « Un instrument de chaudronnier en comparaison du clavecin », disait Voltaire, à l'époque où le piano-forte faisait son entrée dans le monde et dans la mode. Car, quand on parle de musique ancienne on l'entend très largement. On peut dire en gros que le règne du piano commence à Beethoven. Bach exige presque toujours le clavecin (pour Mozart, il y a lieu de distinguer). Instrument de la Renaissance, et même du bas Moyen-Age, le clavecin est par excellence, avec l'orgue, l'instrument classique. Il est d'ailleurs autant de la famille de l'orgue, par ses jeux, que du piano, par ses cordes. La raideur mécanique de sa conception était rachetée par une vertu qui nous est devenue à peu près étrangère. Ce qui frappe en effet c'est la *personnalité* du clavecin; il n'était en rien un instrument de série, et le claveciniste le modelait plus ou moins à son image;

chaque exemplaire se distinguait des autres par quelque variété de facture.

Qu'il y ait entre le piano et le clavecin des différences d'espèces, sinon de nature, c'est certain; que l'un soit sorti de l'autre, c'est un fait historique, mais non pas naturel. C'est bien pourquoi le clavecin devait renaître. Sa nécessité devait apparaître, puis la soi-disant supériorité du piano s'effacer. On pouvait même soutenir que s'il y avait supériorité, elle était en faveur du clavecin, et que c'était la supériorité générale de la corde pincée sur la corde frappée.

Au reste, qu'est-ce que l'insensibilité du clavecin? — De quelque façon que vous frappiez les touches, la durée et l'ampleur du son demeurent invariables. Tel était le grief. François Couperin ne pensait pas ainsi, qui écrivait un traité sur *L'Art de toucher le clavecin* où, entre autres minutieux et savoureux conseils, il disait que « la belle exécution dépend plus de la souplesse et de la grande liberté des doigts que de la force ».

Après avoir subi, dans l'ombre du piano-forte, une éclipse de plus d'un siècle, le clavecin revint à la lumière. On se reprit à considérer ensemble cet instrument ancien et la musique qui avait été écrite pour lui. Ce double retour annonça et commença la renaissance du clavecin; et non seulement une renaissance du goût, mais de l'instrument même. Les facteurs alors se mettent à disséquer ce fossile, et de leurs mains il renaît avec le visage de la jeunesse éternelle.

On aurait tort de croire que cela se fit spontanément; car si en musique comme ailleurs la fatalité du *fait* n'existe pas il importe de lutter. Le clavecin eut surtout la chance de susciter une artiste de génie. Dès lors, la cause était entendue. On peut voir dans la résurrection du clavecin par Wanda Landowska un phénomène semblable à celui du retour à Racine par Rachel.

En outre, je tiens pour essentiel le rôle qu'a joué le disque dans cette renaissance, et ce n'est pas pour rien ni par hasard que Wanda Landowska s'est vouée très tôt à la musique enregistrée dont elle demeure une des plus belles illustrations.

Servante incomparable de Bach, de Mozart, des Couperin

et de **Jean-Philippe Rameau**, c'est de celui-ci aujourd'hui qu'elle nous donne une des pages les plus pures à la fois et les plus riches, une des plus célèbres aussi : la **Suite en mi mineur**. Mais si on ne craignait le blasphème, on dirait qu'elle la recrée. Elle nous fait éprouver le plus intensément la merveilleuse émotion de la découverte devant une œuvre que nous croyions bien connaître, et même, parfois, trop connaître. C'est l'expression et la pensée mêmes de Rameau à l'instant de leur jaillissement. Il n'est pas jusqu'au *Tambourin* que les enfants de plusieurs générations ont usé jusqu'à la corde dans les chœurs scolaires, qu'un nombre égal de jeunes filles ont rabâché sur leur piano (à propos, comme au piano, après le clavecin, la *Suite* semble fade et plate!), oui, il n'est pas jusqu'au *Tambourin* qui sous les doigts de Wanda ne retrouve sa bondissante nouveauté.

Mais admirez d'abord le rythme souverain qu'elle imprime à l'*Allemande*, puis les grâces allègres ou tendres de la *Courante*. Avant les *Rigaudons*, la *Musette en Rondeau* et le *Tambourin* traversés de souffles rustiques, avant la *Villageoise* qui conclut la *Suite* et qui évoque la tombée du soir, le retour de la fête ou des champs, ma préférence, si entre tant de beautés et de richesses on peut choisir, va au *Rappel des Oiseaux* d'une si pure poésie pastorale. On songe à la fenêtre ouverte sur les bois de Saint-Leu (ou de Saint-Germain, ou de Compiègne), à cette éternité d'un certain climat et d'un certain génie (et quelle interprétation! comme on sent ici la corde « pincée »). C'est le chant profond mais transparent des classiques forêts d'Ile-de-France.

Cet air de Saint-Leu, Ruggero Gerlin l'a respiré; on peut même dire qu'il s'en est nourri. Car, à la vérité, il ne vit que de musique. Comme, je pense, tout claveciniste soucieux de son métier et de son art, Gerlin fut l'élève de Mme Landowska. La piété qu'il lui voue est belle et exemplaire, alors qu'il est lui-même devenu un maître.

Sa contribution à la musique enregistrée est d'ores et déjà des plus importantes. Elle est assez complètement résumée dans trois œuvres nouvellement gravées où paraît dans toute son étendue un admirable talent.

Ecoutez d'abord, si vous le voulez bien, une **Suite de**

Danses du xvii^e siècle, et des **Divertissements sur des Airs Vénitiens**. Tout de suite, c'est l'éblouissement. Gerlin tire des feux d'artifice, noue et dénoue des farandoles, trace dans l'eau du Grand Canal des sillages phosphorescents. C'est Venise! toute la Venise de la Renaissance. Le son jaillit, s'épanouit en bouquets d'images. On songe malgré soi à la rose d'ivoire ou d'argent — vaporisateur de sons, dit Wanda Landowska — dont les plus belles s'ouvriraient sur les tables d'harmonie de cèdre des clavecins vénitiens. Richesse de la matière et richesse de la substance sonore! Le claveciniste éveille, semble-t-il, ces « chordes de soye, d'argent et d'or » dont parlait le vieux Marsenne voici tout juste trois cents ans.

Mais ce n'est point là virtuosité pure. Il y a beaucoup plus déjà dans l'interprétation, et dans l'esprit même et le goût des arrangements qui sont de Gerlin.

La gravité et la puissance de l'interprète et de l'œuvre, vous les trouverez unies dans un **Concerto** anonyme transcrit pour clavecin par J.-S. Bach. Voilà une édition d'une qualité rare, et qui provoque l'enthousiasme.

Où la maîtrise et l'art de Gerlin apparaissent avec le plus d'éclat et de profondeur, c'est probablement dans le **Concerto en sol majeur** pour clavecin et orchestre, de Schobert. Je doute que vous connaissiez ce concerto, ni peut-être ce musicien. De Johann Schobert on sait peu de choses, et ce qu'on sait, c'est Grimm qui nous l'apprend. D'origine silésienne, après avoir enseigné à Strasbourg, il s'installa définitivement en France, où il mourut le 28 août 1767, empoisonné par des champignons qu'il avait cueillis dans la forêt de Saint-Germain. De cet événement tragique qui causa la mort de six autres personnes, Grimm nous a laissé un poignant récit. Vers 1760, Schobert devint claveciniste du prince de Conti; il était avec Eckard le pianiste le plus aimé de Paris. Il laissa des compositions diverses, et Cornélie, la sœur de Goethe, estimait fort celles-ci, entre lesquelles brille le Concerto pour clavecin et orchestre.

Cornélie avait le goût bon. L'œuvre est belle. Elle est riche d'idées et d'expression, pleine de noblesse et de grâce, et par moments baignée d'un sentiment pastoral que traduisent

bien, et le clavecin, et les deux couples flûte-hautbois. Qui ne prendrait garde aux dates parlerait sans doute d'influence mozartienne. C'est tout juste le contraire. Wolfgang a connu Schobert à Paris, il avait alors huit ans, et on a prouvé que les quatre premiers concertos de Mozart ne sont rien d'autre que des études sur des sonates de Schobert. Schobert est donc un des « pères » du divin enfant.

Ce Concerto n'en est que plus émouvant, et la personnalité du compositeur plus attachante. Il est curieux de noter qu'il fut un des derniers clavecinistes et qu'il contribua à instaurer le règne du piano-forte. C'est surtout pour cet instrument, d'ailleurs, qu'il a écrit. L'éditeur et l'interprète nous donnent les raisons pour lesquelles ils ont, ici, choisi le clavecin. Elles sont décisives. Le procédé d'écriture par basses chiffrées pour l'accompagnement, par endroits, l'évidente nécessité du double clavier, ailleurs, ne laissent aucun doute.

C'est un libre dialogue entre le clavecin et l'orchestre (ici l'orchestre de chambre du Conservatoire dirigé par M. Cloëz, excellent). Tantôt seul, tantôt soutenu par les cordes, le clavecin parle et répond aux bois. Chacun des trois mouvements — *Allegro non tanto*, *Andante*, *Allegro* — laisse la place à une improvisation. Ces *cadences* qui étaient une tradition du XVIII^e siècle furent plus tard entièrement écrites. Ici, elles ont été toutes les trois improvisées par Gerlin, avec une virtuosité et un goût, avec un sentiment de l'œuvre, tout à fait remarquables. Et puis, écoutez-le dans l'*Andante* (comme ailleurs dans l'*Adagio* de la *Sonate en ré majeur* n° 19 de Haydn) (1), c'est bien là « le jeu chantant et expressif » dont parle Jean-Sébastien Bach.

Le dialogue entre l'orchestre et l'instrument est enregistré avec toutes les nuances et irisations souhaitables. Chaque partie entre dans l'ombre ou paraît en lumière comme et quand il faut. C'est que le problème a été résolu à la source, non mécaniquement, mais musicalement. De telles éditions honorent ceux qui les font. Ressusciter un musicien tombé dans un injuste oubli (de monumentales histoires de la Musique ne soufflent mot de Schobert), nous donner une œuvre

(1) *Anthologie sonore*, N° 83.

belle et presque inconnue, c'est une très louable entreprise. Le disque se substitue au concert défaillant.

D'autres ravissements vous attendent. J'ai eu la fortune d'entendre des cires d'essai de Louis Couperin et Scarlatti dont je vous parlerai. Pour cette fois, la réussite est éclatante. On peut, sans enfler le sens des mots, parler de perfection. Privez-vous de pain s'il le faut, mais ayez ces disques. Il vous seront une source de joies incomparables.

MÉMENTO. — LA QUERELLE DE LA RADIOPHONIE. Ce que j'ai dit de la radiophonie dans ma première chronique a provoqué des réactions parfois très vives. En ces temps de peu de foi, c'est une belle chose que de voir le zèle jaloux des radiolâtres. Mais il n'est pas dans mes intentions de nourrir une polémique insatiable ni de transformer cette rubrique musicale en un ring qui n'aurait rien d'enchanté. Toutefois, je ne voudrais pas voir mes intentions déformées, ni le problème inexactement posé. M. Grimod, de Radio-Cité, m'a reproché, avec d'ailleurs une parfaite courtoisie et beaucoup de mesure et de tolérance dans l'argumentation, d'opposer le phonographe à la radiophonie comme on a tenté d'opposer la radio au Livre. Il me permettra de lui faire observer qu'en ce qui concerne le livre, aucun bon esprit n'a voulu créer entre celui-ci et celle-là une « opposition » sans objet. Le débat se situe beaucoup plus haut. M. Grimod dit que la Radio n'a jamais entendu détrôner le livre. Mais ce que la Radio entend ou n'entend pas est sans importance; elle est une force lâchée qui ne se contrôle ni ne se limite. C'est une loi constante qui veut que l'homme aille au plaisir le plus facile, et si l'on ose dire, le plus physiquement facile; qu'il perd très vite le goût de l'effort, et que ce qui lui était jouissance intellectuelle lui devient fatigue et ennui. Que la Radiophonie comme la Presse, du moins une certaine forme de presse, ait fortement contribué à cet accroissement de la paresse, c'est une évidence qui saisit. La Radio supprime à peu près complètement l'effort du choix, de l'attention soutenue, du beau désir qui porte vers les œuvres.

Ainsi, on n'oppose rien. On constate que si cette forme orale d'expression tendait à remplacer, pour le plus grand nombre, la forme écrite, ce serait un mal redoutable pour la civilisation.

En ce qui touche plus précisément à notre sujet, mon propos était un peu différent. Je n'ai point cédé, quoi qu'en en pense, au plaisir gratuit d'attaquer la radiophonie; je n'y aurais même fait aucune allusion si je n'y avais été contraint. J'ai voulu laver le

phonographe des justes griefs qu'on fait à la radio — et qui ne le concernent en rien. Il m'a bien fallu préciser ces griefs. Que si l'on m'oppose les parentés techniques entre le phonographe et la radiophonie, j'en tomberai aisément d'accord. Ce sont aussi des machines de même espèce, des caractères identiques, des ouvriers de la même famille, qui font un numéro de *Paris-Soir*, le présent *Mercur*e et, par exemple, une édition des *Pensées*.

Et s'il faut parler de technique, il y aurait de ce point de vue beaucoup à dire sur la valeur « musicale » actuelle de la radiophonie. Pour moi, je n'éprouve jamais par elle ce sentiment de présence, si fort avec le phonographe. Il y a toujours entre la musique et moi je ne sais quel écran flottant qui lui ôte de son pouvoir, dissout et égare mon attention, qui ne me donne d'elle que son reflet. Et bien entendu, le vice essentiel subsiste, d'autant plus grave peut-être qu'il est moins nettement aperçu. Pour beaucoup de gens la musique s'écoute, elle se subit; d'où cette usure de la sensibilité, cette saturation et cette satiété. Alors que la musique veut un effort parfois difficile, un désir de possession. Peu doit importer, dit M. Grimod, que le plateau tourne près de votre fauteuil ou dans un studio lointain. Tout est là au contraire. Car outre le malaise dont je parlais, c'est toute la liberté du choix qui est en jeu. On ne me laisse choisir ni la musique, ni l'heure, ni rien. Toute mon activité, au sens le plus plein, consiste à ouvrir un bouton et, au besoin, à le fermer.

Mais, il semble que par une pente véritablement diabolique, la Radiophonie, dès qu'on s'entretient d'elle, entraîne à la confusion. La Radio, dit-on, si souvent attaquée, n'a jamais mené, elle, d'offensive contre les autres arts. Il serait donc aussi coupable et absurde d'« opposer » la Radiophonie au livre que, par exemple, la peinture à la musique. On voit où ce raisonnement nous mène. Doit-on renoncer à se faire entendre?

Faut-il conclure avec M. Grimod, qui convient que l'art radiophonique étant dans l'enfance, « on ne juge pas des actes de l'homme dans le poupon »? Disons alors que ce poupon est bien indiscret, qu'il tient bien de la place et fait bien du tapage dans le monde.

Au reste, je ne me défends point de ce que ma chronique fût aussi une prise de position. Cette position ne varie point. Tout ce qu'on pourra dire ne me fera pas croire que la radiophonie puisse être une éminente servante de l'esprit, un instrument de connaissance et de culture. Mais je crois, j'ai dit et je répète qu'elle peut être un bon outil de défrichage. Que, d'autre part, elle sauve des

vies humaines, qu'elle soit un étonnant agent d'information, je n'ai pas dit autre chose, j'ai salué avec reconnaissance ses bienfaits.

Je tiens la Radio pour une merveille par cette multiplication de la présence, par cette communion humaine qu'elle permet. Nous en avons eu récemment un très beau témoignage. Tous ceux qui ont été par la grâce des ondes, mêlés au peuple de Rome dans l'attente du grand événement, tous ceux qui, du bout de la terre, ont entendu le *Gaudium magnum* et ont reçu la bénédiction qui jamais ne fut si véritablement *urbi et orbi*, oui ceux-là ont eu le sentiment du miracle.

Mais une question se pose, qui prend une valeur symbolique. Cette diffusion si utile, émouvante et salutaire, pour ceux qui ne pouvaient aller à Rome, ne détourne-t-elle pas justement d'aller à Rome?

Voilà le piège où nous ne devons pas tomber.

Bientôt, nous aurons la télévision. C'est une vieille rêverie humaine. Le miroir magique évoquait la Belle, aux yeux de celui qui en était séparé. Mais celui-ci n'en aspirait que plus ardemment à la rejoindre. On peut craindre — et tout faire pour éviter — que nous perdions le besoin de la présence réelle, que nous nous contentions de l'ombre, du fantôme, par paresse, par absence de désir.

MAURICE EMMANUEL. René Dumesnil a dit ici après la mort de Maurice Emmanuel tout ce qu'il fallit dire de ce noble musicien. Je voudrais rappeler seulement qu'il fut des premiers à reconnaître la dignité du disque. Son amour et sa science de la Musique donnent une valeur singulière à son témoignage. Mais comme certains destins sont constamment contrariés! Le disque n'a pas mieux traité son défenseur et son zélateur passionné que ne l'a fait le concert. La chose vaut d'être soulignée, car si on connaît la timidité et l'étroitesse — hélas! légitimes — des programmes de concert, il en va tout autrement des éditions sonores dont on ne dira jamais trop la richesse, l'abondance et l'éclectisme. Comme on souhaiterait aujourd'hui qu'on enregistre quelques-unes de ces œuvres que Maurice Emmanuel eut si rarement la joie d'entendre! Et l'on voudrait que l'édition fût telle qu'elle pût être couronnée par le jury du Prix du Disque auquel Maurice Emmanuel appartenait. Son œuvre trop méconnue recevrait enfin la lumière qu'elle mérite. Qui aura à cœur de graver ce « tombeau » d'un des maîtres de la musique française?

YVES FLORENNE.